

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

September 1957

Heft 9

## ZUM WIEDERAUFBAU DER STUTTGARTER STIFTSKIRCHE

(Mit 1 Abbildung)

Der Wiederaufbau der Stuttgarter Stiftskirche, des ältesten und ehrwürdigsten Baudenkmals der schwäbischen Landeshauptstadt (Abb. 1), erfolgte trotz aller rechtzeitig und mit Nachdruck vorgebrachten Einwände der Vertreter des Denkmalrates in einer Form, die den Rang des Bauwerks für immer vernichtet hat. Zu bedauern ist neben der völligen Vernichtung des Langhausinnenraumes in Gehalt und Gestalt vor allem die gefühl- und sinnlose Entstellung der Südwand. Insbesondere wurde das Aposteltor, einst das berühmteste Beispiel einer Portalarchitektur der deutschen Sondergotik, durch eine aus jedem Sinnzusammenhang herausgerissene, willkürliche Neuaufstellung der spätgotischen Skulpturen in unglaublicher Weise verstümmelt.

Die Unterzeichneten betrachten die Form und die Methoden, mit denen man in diesem Falle vollendete Tatsachen zu schaffen wußte, als äußerst bedauerlich und geben ihrer berechtigten Hoffnung Ausdruck, daß sich im Interesse der deutschen Kunst- und Denkmalpflege ein derartig eklatanter Mißgriff nie mehr wiederholen möge.

Prof. Dr. Kurt Bauch, Freiburg  
Prof. Dr. Julius Baum, Stuttgart  
Prof. Dr. Wilhelm Boeck, Tübingen  
Prof. Dr. Walter Böckelmann, Würzburg  
Prof. Dr. Hans Christ, Aachen  
Prof. Dr. Luitpold Dussler, München  
Prof. Dr. Hans G. Evers, Darmstadt  
Prof. Dr. Hans Fegers, Stuttgart  
Prof. Dr. Dagobert Frey, Stuttgart  
Prof. Dr. Ernst Gall, München  
Prof. Dr. Kurt Gerstenberg, Würzburg  
Prof. Dr. Werner Gross, München  
Prof. Harald Hanson, Stuttgart

Prof. Dr. Konrad Hecht, Braunschweig  
Prof. Dr. Harald Keller, Frankfurt  
Baurat Dr. Hans Koepf, Stuttgart  
Prof. Dr. Kurt Martin, Karlsruhe  
Prof. Dr. Werner Noack, Freiburg  
Prof. Dr. Karl Oettinger, Erlangen  
Prof. Dr. Walter Paatz, Heidelberg  
Prof. Dr. Heinz Rosemann, Göttingen  
Prof. Dr. Hubert Schrade, Tübingen  
Prof. Dr. Hans Sedlmayr, München  
Prof. Dr. Hans Wentzel, Stuttgart  
Dombaumeister Karl Zentner, Regensburg

## HEIDELBERG IM BILDE DER JAHRHUNDERTE (Mit 2 Abbildungen)

Auch für das Heidelberger Schloß erhob sich die Frage, ob und wieweit man es, wie das bei anderen Schlössern die richtige Lösung war, auch zum *Museum* machen könne – ohne es dadurch seines Zaubers als Architekturruine zu berauben. Mit dem Friedrichsbau, der infolge der berüchtigten Totalrestaurierung im Ensemble der Hofbauten künstlerisch kaum noch mitspricht, hat man schon vor einigen Jahren einen Anfang gemacht, indem man die Pseudorenaissance der Innenräume unaufdringlicher machte und Vitrinen mit altem Kunsthandwerk aufstellte. 1956 ergab sich infolge des Ottheinrichjubiläums aber erst die weit bedeutsamere und ergiebigere Chance, auch den Palast *dieses* Kurfürsten museal nutzbar zu machen. Hier handelt es sich bekanntlich um eine klassische Ruine, die vor dem Schicksal ihres Nachbarhauses hatte bewahrt werden können. Es kam also darauf an, Ausstellungsräume zu erstellen, die nach außen nicht hervortreten, die aber auch die Zerstörung im Inneren nicht verstecken. Beim Kaisersaal ist das durch Einhängen einer leichten Betondecke vorbildlich gelungen; andere Hauptsäle des Erdgeschosses, heute noch provisorisch bedacht, sollen ähnlich zugerüstet werden.

In diesen wiederbelebten Schloßräumen, wo noch Ziersäulen und Türfassungen von der alten plastischen Ausstattung zeugen, hat man im Vorjahr auch den Originalskulpturen der Fassade – den Helden, Tugenden, Planetengöttern, den Karyatiden und Reliefs der emblematischen Ehrenpforte mit dem Bildnismedaillon des Kurfürsten – ihren Platz eingeräumt, nachdem man sie lange Zeit in einem zugigen Durchgangsräum kaum der Verwitterung entzogen hatte. Vorläufig stehen freilich die – für nahsichtige Betrachtung zwar nicht geschaffenen – Bildwerke sinnentfremdet und rein dekorativ umher; doch ließe sich eine Umordnung denken, die etwas mehr von dem ikonographischen Programm der Fassade (Idealhoroskop des Bauherrn) bewahren würde (Abb. 2).

Außer diesen festen Bestandteilen sollen die Räume von Fall zu Fall ergänzt, durch Ein- und Umbauten dem jeweiligen Ausstellungszweck angepaßt werden. Wie schon bei der Ottheinrich-Schau so ist das auch bei der neuen Veranstaltung geschehen, da es sich um „Heidelberg im Bilde der Jahrhunderte“ handelt; um eine Aufgabe also, die bei aller historischen Verwandtschaft doch von der ersten verschieden ist und museumstechnisch andere, schwierigere Zurichtungen erforderte. Damals war ja alles Ausgestellte ungefähr aus der Epoche des Bauwerks selbst; jetzt mußten große und kleine, für intime Sicht bestimmte Bilder aus vier Jahrhunderten zusammengefaßt und auf die herben, bewußt ruinös gelassenen Innenräume abgestimmt werden – wobei die Erinnerung an deren ursprüngliche Bestimmung für den Bauherrn Ottheinrich nicht ganz hinter dem neutralen Ausstellungszweck verschwinden sollte. (Abb. 3). Besondere Schwierigkeiten bot der Kaisersaal, wo man die Pulttische auf schwere Sandsteinsockel montiert hat und die hohen Wände mittels einer abgetreppten Bspannung zum Untergrund für die zugleich dekorativen und



didaktischen Spruchtafeln gemacht worden sind – mit ihren vielen Dichterzitaten und Erläuterungen auch in den folgenden Räumen zum Lesen und Verstehen auffordernd. Einheitlicher noch ist das überwölbte Erdgeschoß des Apothekerturmes ausgefallen, das schon in der Ottheinrich-Schau eine Hauptrolle spielte: die Fenster-schächte hat man hier glücklich zu tiefen Nischen umgestaltet, wodurch eine ideale, gegen Tageslicht geschützte Verteilung der so reichen Bestände an Zeichnungen und Aquarellen der Romantik möglich wurde. Neu gewonnen wurde bei dieser Einrichtung noch ein benachbarter Verbindungsraum, wie geschaffen für die hier untergebrachten Spätromantiker Schirmer und Bernhard Fries.

Den Grundstock des mit Geschmack und Erfahrung komponierten Ausstellungsensembles bilden naturgemäß die Bestände des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg selbst. Hinzugekommen sind aber mit neuen Akzenten die vielen Leihgaben aus anderen in- und auch ausländischen Sammlungen. Für eine Übersicht selbst der wichtigeren Stücke fehlt hier der Raum. Nur auf solche Objekte kann verwiesen werden, die an dieser Stelle auch dem Kenner Gewinn bringen (– obschon auch das Bekannte in der neuartigen Nachbarschaft neu anspricht: so etwa im Herrensaal das gereinigte große Bild des Hortus Palatinus – ein historisches Dokument ersten Ranges – oder der Gerrit Berckheyde mit dem wiedererstandenen Heidelberg der Karl Ludwig-Zeit (1580) oder Walpergens naiv sachliche Gouacheansichten mit den Rückenfiguren des Zeichners im Vordergrund und noch vieles andere an Gemälden, groß- und kleinformatigen graphischen Ansichten, die den Topographen zum Detailstudium einladen).

Seltenheitswerte stellen beispielsweise dar: aus dem späten 16. Jahrhundert die noch so „unromantischen“ Ansichten des sogen. Kurpfälzischen Skizzenbuches von einem unbekannten Niederländer der benachbarten Frankenthaler Malerschule – intimes Zeugnis für den Zustand der Stadt vor den großen Zerstörungen der Folgezeit. Im gleichen Saal die eigenartigen Heidelberg-Illustrationen des Thesaurus picturarum (1592). Weiter der wichtige Originalentwurf zu dem bekannten Kupferstich des Heidelberg-Panoramas von Ulrich Kraus (1684) oder das Heidelbergbild von Joh. Heinr. Roos, merkwürdig als frühe Phantasiebehandlung des Themas, das wunderschöne Rottmann-Aquarell von 1815, die kuriosen Eisgangbilder von Ferd. Kobell. Karl Lohmeyer, in dessen grundlegendem Werk diese Kunstwerke in der Mehrzahl bereits abgebildet sind, hat auch schon die erstaunliche Rolle angedeutet, welche die Engländer bei der Entdeckung des malerisch-romantischen Heidelberg um und nach 1800 gespielt haben. Es ist ein Verdienst der Ausstellung, daß sie diesen kunstgeschichtlich denkwürdigen Beitrag in großem, allgemeinstem Zusammenhang anschaulich macht und dabei manche neue Akzente setzt. Von G. A. Wallis, der noch einen Hauch von schottisch-„ossianischer“ Naturstimmung auf die Heidelberger Landschaftskunst übertrug – man kann von ihrer vorromantischen oder von ihrer Sturm- und Drangstufe sprechen –, zeigt die Ausstellung neben eigenem Museumsbesitz ein unikales Hauptstück aus Privathand: das Schloß bei Regen und Sturm, im Vordergrund statt der üblichen Tierstaffage von wild aufgescheuchten Störchen belebt.

Eine Generation später läßt William Turner, der merkwürdige „Kelte“, diesem Vorspiel in Moll seine zauberhaften Dur-Visionen folgen. „Heidelberg in the olden time“, von Lohmeyer nur kurz erwähnt, stellt sich als die große Überraschung der Ausstellung heraus und es ist Georg Poensgen, ihrem verantwortlichen Urheber, hoch anzurechnen, daß er diese – an Watteau, Diaz und Kokoschka gemahnende – Phantasmagorie, wohl die märchenhafteste Verklärung der Neckarstadt und ihrer „Schicksalskundigen Burg“, für die Ausstellung sichern konnte. In der Londoner Tate-Galerie soll das Werk im Depot gelegen haben: erst in Heidelberg hat es also, nachdem eine Reinigung ihm den opalisierenden Schimmer zurückgegeben hat, seine eigentliche Bestimmung erreicht – scheint es doch mit seiner geisterhaften Hofgesellschaft so etwas wie eine traumhafte Brücke zu schlagen von dem England der Shakespearezeit zum Schloßgarten des Winterkönigs und der Elisabeth, seiner englischen Gemahlin, zu deren Hochzeit möglicherweise sogar der „Sturm“ aufgeführt worden ist. Wie dem aber auch sei: ist die Hoffnung zu kühn, das wunderbare Bild dürfe noch eine Weile über die Ausstellungsdauer hinaus als Leihgabe in Heidelberg verbleiben? – Etwas enttäuschend gegenüber dieser Wiederentdeckung ist „Heidelberg mit dem Regenbogen“; hat es sich doch herausgestellt, daß nur eine alte Kopie nach dem Turner'schen Original vorliegt, wie man es im übrigen nur aus einem (gleichfalls ausgestellten) Kupferstich kennt.

Nicht so einmalig und fremdartig wie die Wallis und Turner in das Heidelberger romantische Biedermeier eingedrungen sind, macht sich der Beitrag der englischen Aquarellisten aus – künstlerische Elite der vielen reisenden Heidelbergswärmer von damals. Eine gehaltvolle Koj e im Apothekerturm erfüllt schon beinahe Lohmeyers alten Wunsch, man möge einmal jenes „Heidelberg im Bilde“ gesondert vorführen, wie es Englands Maler – von den guten Dilettanten bis zu den Virtuosen – so oft gefeiert haben.

Gustav F. Hartlaub

### ZUR LUBECKER AUSSTELLUNG „DIE BILDNISZEICHNUNG DER DEUTSCHEN ROMANTIK“ (Mit 1 Abbildung)

Das St.-Annen-Museum und die Overbeck-Gesellschaft in Lübeck haben gemeinsam eine (bis zum 15. 9. dauernde) Ausstellung zustande gebracht, die den Titel trägt: „Die Bildniszeichnung der deutschen Romantik.“ Da das geeignetere, ursprünglich dafür vorgesehene Behnhaus wegen Bauarbeiten zur Zeit nicht zur Verfügung steht, wird die Ausstellung im Obergeschoß des St. Annen-Museums gezeigt; dreizehn der hier befindlichen historischen Wohnräume sind für sie geschikt hergerichtet worden. Einiges zeitgenössische Mobiliar ist belassen worden und bestärkt reizvoll ihren nach Auswahl, Gegenstand und Material intimen Charakter, in dem das Handschriftliche des Künstlers und das Physiognomische des Dargestellten gleichzeitig zum Ausdruck kommen.

Im ganzen werden, geordnet in zeitlich und landschaftlich zusammengehörige Gruppen, von etwa 50 Künstlern annähernd 250 Blatt gezeigt, meist kleinformatig



und anspruchslos, auf Kopf oder Brustbild beschränkt, mit spitzem Stift oder spitzer Feder gezeichnet. Das Selbstbildnis spielt eine wichtige Rolle, im übrigen sind es Bildnisse von Künstlergefahrten, Verwandten und Bekannten, die sich in sehr persönlicher Aussprache zu einem großen vertraulich familiären Kreis zusammenschließen. (Abb. 4).

Den als Widerpart für das Ubrige gemeinten Auftakt bildet das farbige Selbstbildnis von Carstens zusammen mit Bildnissen von der Hand Shadows, Kochs und Genellis. Das eigentliche Gebiet der Ausstellung ist weit gesteckt: es umfaßt die ganze erste Hälfte des 19. Jhs. und reicht von den Norddeutschen Runge und Friedrich bis zu den zwei Generationen jüngeren Süddeutschen Faller und Guido Schmitt.

Neben Runge bilden die reich und stark vertretenen Fohr und Schnorr zusammen mit Cornelius die künstlerischen und zugleich geschichtlich bedeutenden Höhepunkte. Bildnisse von hoher Lauterkeit und Frische sowohl in der Erfassung von Wesen und Erscheinung der Dargestellten wie in der durchsichtigen, Zartheit mit Dichte und Bestimmtheit vereinigenden graphischen Struktur, die sich Holbein und Dürer zum Vorbild genommen hat. Overbeck, Pforr, Scheffer von Leonhardshoff und Friedrich Olivier schließen sich an, zurückhaltender in der Wesensdeutung, zaghafter in der Strichführung. Gleichwertig tritt daneben als Einzelgänger Kersting mit sehr unmittelbaren, liebevoll einsichtigen Bildnissen von heiterer und humoriger Anmut. Es folgen die Epigonen mittleren und niedrigen Ranges wie E. L. Grimm, Ramboux, Veit, Führich, Osterley und Steinle, vergleichsweise schematisch und blaß, ängstlich und trocken, oft starr und leer. Warum Rehbenitz auf Grund minderer Qualität aus dieser Schar verbannt wurde, ist nicht einzusehen; er hätte noch gute Figur gemacht. Den Epigonen tritt eine große Gruppe gleichaltriger Künstler gegenüber, denen bei aller Verschiedenheit in Stil und Rang ein Bemühen gemeinsam ist, das vor allem von Schnorr geprägte Schema zu überwinden und aus unbefangener, nüchterner Beobachtung neue Kraft und Form zu gewinnen. Gemessen an den wirklichen Neuerern ihrer Generation wie Waldmüller, Krüger, Rayski und Menzel – die in dieser Ausstellung naturgemäß keinen Platz mehr haben – erweisen auch sie sich freilich immer noch als Spätlinge einer Tradition. Zu dieser Gruppe gehören neben allgemein bekannteren Künstlern wie J. A. Klein, Jansen, Spekter, Wasmann und Rethel die befreundeten Carl Sandhaas und August Lucas und der Mainzer Wilhelm Lindenschmit, denen zu begegnen die besondere Überraschung der Ausstellung ist. Als Zeichner und Porträtisten behaupten sie durchaus ihren Platz. Der jüngere Guido Schmitt, „der letzte Romantiker“, erweist sich ihnen gegenüber dann wieder als ein schwächlicher, sentimentaler, das Kitschige streifender Epigone.

Jede Ausstellung ist bei der Verwirklichung des Ideals von mancherlei Voraussetzungen abhängig. Für die Lübecker Ausstellung war es ein von den Veranstaltern schmerzlich empfundener Nachteil, daß wichtiges Material nicht zur Verfügung stand, das in der Berliner Nationalgalerie und den Sammlungen der Ostzone, in Frankfurt, Kopenhagen und der Sammlung Reinhart in Winterthur verwahrt wird und nicht ausgeliehen werden konnte oder sollte. So mußte das Beste von Friedrich und

Runge, Overbeck und Olivier fehlen und auf manche Künstler ganz verzichtet werden, die hier sinnvoller gewesen wären als der an sich überragende und außergewöhnliche Wilhelm Kobell. Die Möglichkeit, andererseits aus weniger bekannten öffentlichen und privaten Sammlungen schöpfen zu können, war demgegenüber kein unbedingter Vorteil, wenn es neben der Bekanntmachung von manchem Interessanten dazu verführte, weniger Gutes und Wichtiges allzu breit vorzuführen und so die Akzente zu verwischen; das geschieht z. B. wenn Veit und Osterley zahlenmäßig ebenso stark oder stärker vertreten sind als Overbeck und Cornelius.

Den Begriff „deutsche Romantik“, unter dem alle diese Blätter vereint sind, darf man nur im weitesten und ungefähresten Sinne verstehen, entgegen der im Vorwort von Fritz Schmalenbach geäußerten Ansicht. Die Hoffnung, „die Ausstellung werde den Fachleuten zu einer neuen Beantwortung der alten Frage, ob es in der bildenden Kunst eine besondere romantische Form gibt, dienlich sein können“, wird sich nicht in der gedachten Weise erfüllen, wenn man zu klaren und eindeutigen Begriffen gelangen will. Zu einer Beantwortung der schwierigen Frage ist die gebotene Grundlage auch in jeder Beziehung zu schmal. Zudem ist das Bildnis von allen Gebieten der bildenden Kunst gerade am ungeeignetsten dafür. Es sollte zu bedenken geben, daß Runge und Friedrich, die wir als die eigentlichen Romantiker ansehen müssen, bei aller Verschiedenheit die Ablehnung des Bildnisses und der Historienmalerei gemeinsam haben; beide haben trotzdem Bildnisse gemalt, gewiß, aber dabei dem Bildnis in einem hier nicht zu erörterndem Sinne der Entpersönlichung und „Verlandschaftlichung“ das eigentlich Bildnishafte genommen. Das ist freilich nur aus ihren gemalten Hauptwerken zu ersehen, am wenigsten aus den in der Ausstellung gezeigten frühen Zeichnungen, die noch ganz in der Überlieferung des 18. Jhs. stehen und nicht für ihr Wesen charakteristisch sind.

Die Fragen, die Fachleute in dieser Ausstellung erörtern können, sind so schwerwiegend nicht; sie betreffen mehr einzelne Blätter hinsichtlich Zuschreibung und Datierung. So möchte man z. B. bezweifeln, daß die Zeichnung Nr. 121 von Overbeck ist und für das Selbstbildnis Nr. 120 eine sehr viel frühere Datierung vorschlagen, als sie der von J. Chr. Jensen sorgfältig bearbeitete Katalog auf Grund der Verwandtschaft mit dem 1845 gemalten Selbstbildnis in den Uffizien angibt (zu dem Overbeck wohl diese aus jüngerer Zeit stammende Zeichnung, deren Umrisse durchgepaust wurden, benutzte). Am liebsten aber wird auch der Fachmann wie der kunstfreundige Laie ohne zu fragen durch die Räume gehen und sich des eigenartigen Zaubers erfreuen, der von den versammelten Bildnissen ausgeht und eine vergangene Epoche in ihrer Wandlung besonders lebendig macht.

Christian Ad. Isermeyer

## ZWEI AUSSTELLUNGEN ZUR KUNST DER „BRÜCKE“

MALER DER „BRÜCKE“ IN DANGAST VON 1907–1912

*Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins*

Diese Ausstellung, die einen ausgezeichneten Überblick über die in Dangast entstandenen Arbeiten der Maler der Brücke (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max



Pechstein) gab, hatte für Oldenburg lokalhistorischen Charakter: nicht nur liegt Dangast im Oldenburger Land, sondern schon 1908 hatte Schmidt-Rottluff gegen beträchtlichen Widerstand eine Ausstellung seiner und seines Freundes Heckel in Dangast entstandenen Arbeiten im Oldenburger Kunstverein eingerichtet.

Die Bedeutung der Dangaster Aufenthalte für die entscheidende Entwicklung in den frühen Jahren der Brücke-Maler ist – soweit der Referent sieht – bis heute in der Literatur nur beiläufig erwähnt. Es ist das Verdienst der Ausstellung, diesen bestimmten Punkt innerhalb der Zusammenhänge der neueren Malerei aufgehellte zu haben. Bei Schmidt-Rottluff gehören immerhin drei Viertel der Ölbilder der Brücke-Periode in die Dangaster Zeit. (Durch den Überblick des Kataloges in der Monographie von Will Grohmann läßt sich bei diesem Maler die Bedeutung auch in Zahlen ausdrücken.) Natürlich darf man für die kritische Beurteilung der künstlerischen Entwicklung die Dangaster Zeit und die Zeit der Wintermonate in Dresden nicht gesondert betrachten. Aber der tiefe und für das künstlerische Werk verbindliche Eindruck, den die herbe Landschaft der Oldenburgischen Nordseeküste auf die genannten Maler ausgeübt haben muß, geht aus den verschiedenen Briefstellen hervor (die gründliche Sammlung von schriftlichen Dokumenten, die in der Ausstellung den Überblick der gezeigten Bilder ergänzte, machte das deutlich) und wird ebenso in der thematischen und formalen Haltung des Bildnerischen offenbar.

Besonders bei Heckel und Schmidt-Rottluff ließ sich die frühe Entwicklung fast lückenlos in der Ausstellung ablesen. Beide hatten bis 1907 aus den vehementen „nachimpressionistischen“ Anfängen heraus eine eigene Sprache gefunden. Bei Heckels „Ziegelei“ aus diesem Jahre spielt noch die Bedeutung des Atmosphärischen aus dem hohen Impressionismus herein, aber in der Autonomie von Form und Farbe bekundet sich schon ein tieferes Erlebnis des Landschaftlichen, des Natürlichen überhaupt. Eine gleichzeitige Arbeit Schmidt-Rottluffs wie der „Windige Tag“ unterscheidet sich davon durch eine kraftvolle Vehemenz der Zeichnung mit dem Pinsel und mit dem Spachtel, die auch bei zurückhaltender Farbe eine Naturstimmung unmittelbar zu erfassen vermag. Mehr noch als bei Schmidt-Rottluff, der später davon spricht, wird bei Heckel die Bewunderung für das Werk van Goghs deutlich. Heckel bleibt auch vielseitiger in seinen Ausdrucksmöglichkeiten – erinnert in manchem Bild unmittelbar an den Pointillismus – und findet schon 1908 – Haus in Dangast, Gärtnerei – zu einer völlig befreiten, allen Nachwirkungen des Impressionismus völlig entgegengesetzten Formensprache, die die Bewegung der farbigen Pinselstriche zu klaren Flächen zusammenschließt, die in reinen Farben den Malgrund gliedern. Die Hinwendung zu diesem Stil, an den wir gewöhnlich denken, wenn wir von Malerei der Brücke sprechen, erscheint bei ihm viel weniger unerbittlich als bei Schmidt-Rottluff, der sich erst 1910, etwa in der „Dangaster Landschaft“, vom gesteigerten „Impressionismus“ der ersten Jahre löst. Und auch hier noch bleibt bei ihm die farbige Fläche, die in den reinen Grundfarben einen gleichnishaften Ausdruck für das Erlebnis der Natur sucht, voll hintergründiger Beweglichkeit. Diese Steigerung der Form führt zu den klaren und ungemein kraftvollen Kompositionen

des Jahres 1911 (auch der Bilder aus Norwegen), die die unmittelbare Wirkung des Räumlichen und der Stimmung durch den Verzicht auf alle herkömmliche Bild-illusion allein in der Farbe finden (Roter Giebel, 1911). Denselben entscheidenden Schritt vollzieht Heckels „Bauernhof“ (1909), doch durch die offensichtlich engere Bindung an die stimmungshafte Erscheinung der geschauten Natur bedächtiger, vielleicht gar ängstlicher.

Pechstein tritt auch in diesem Zusammenhang in seiner Bedeutung gegenüber den vorgenannten Malern zurück. Ihnen gegenüber bleibt bei ihm auch die Wirkung des Dangaster Aufenthaltes weit zurückhaltender. Einzig in einem Aquarell der Ausstellung (Liegendes Mädchen, 1910) erreichte er die bedeutende Qualität der Brücke-Malerei dieser Jahre.

In der übersichtlichen, chronologisch geordneten Hängung wurde die Entwicklung besonders deutlich. Immer war das Bild der Malerei durch Beispiele der Druckgraphik ergänzt. Allenfalls hätte man dieser wichtigen Ausstellung mehr Raum gewünscht, da in der gezeigten Form sich die Bilder trotz kluger und bedachtsamer Hängung oft etwas bedrängt fühlen – und mit ihnen der Betrachter.

Der Katalog bringt neben einem Gesamtregister aller in Dangast entstandenen Arbeiten, dessen kunsthistorische Bedeutung weit über die Aufgabe eines Kataloges hinausgeht, eine ausführliche Einleitung und dokumentarische Notizen. (Seine Bedeutung wird beispielsweise dadurch ersichtlich, daß das Verzeichnis der Dangaster Bilder Schmidt-Rottluffs den ausführlichen Katalog in der Monographie Grohmanns ergänzen konnte.) Man dankt ihn als Gesamtes Gerd Wietek vom Landesmuseum Oldenburg, der auch für die mühevollen Vorarbeiten der Ausstellung und für die Ausstellung selbst verantwortlich zeichnet. Sie war mehr als eine interessante Schau, eigentlich eine nach Möglichkeit lückenlose Dokumentation zu einer mehrjährigen Forschungsarbeit über einen kleinen Abschnitt der modernen Kunstgeschichte.

Hans Platte

#### GRAPHIK DER „BRÜCKE“

##### *Ausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloß Gottorf*

Teilausstellungen moderner Kunst, die mehr wissenschaftlich unterbauend als werbend wirken wollen, dienen vor allem der Klärung der Zusammenhänge, wie sie in den großen Ausstellungen – „Der Blaue Reiter“ oder „Das Bauhaus“ – aufgezeigt wurden. Das war in glücklichster Weise der Fall bei der Ausstellung „Graphik der Brücke“, die aus den Arbeiten von Martin Urban (Landesmuseum Schloß Gottorf) zur Geschichte dieser Künstlergruppe erwachsen war. Sein erster Ausgangspunkt war der Zusammenhang der „Brücke“ mit Schleswig-Holstein, die Studienaufenthalte auf Fehmarn oder an der Flensburger Förde. Im Lauf der Jahre wurde daraus eine allgemeine Bearbeitung der Zusammenhänge im Sinne einer kritischen, dokumentarisch unterbauten Geschichte dieser Künstlergruppe. Ein Teilergebnis war diese Ausstellung.

Man hätte derselben eine Auswirkung an weniger abgelegener Stelle gewünscht, und man hätte ihr ferner mehr Raum gewünscht bei dem reichen, zum Teil kleinfor-



matigen Material, über das ein sorgfältiger Katalog Auskunft gibt. Denn auch die zeitliche Gliederung der Ausstellung, die mehr auf Entwicklungslinien, auf „Jahresringe“ angelegt war, als auf die Übersicht über das Werk des einzelnen Künstlers, war sicher für manchen Neuling keine Erleichterung, so sehr diese Disposition die Ziele des Veranstalters unterstrich. Sie trug dazu bei, schärfer herauszustellen, wie wesentlich nach den suchenden Anfängen der Dresdner Architekturstudenten Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff seit 1906 die Zusammenarbeit mit Max Pechstein durch seine größere technische Erfahrung und seine lebensnahe Vitalität gewesen ist, und wie offensichtlich Emil Nolde, der reifere, an Jahren ältere, durch seine erste Graphik, seine visionären Radierungen wie die „Phantasien“ von 1904/05 die tastenden Bemühungen des Kreises beeinflusste. Im Holzschnitt und im Steindruck berührt sich sein neuer revolutionärer Formwillen auf's engste mit den Künstlern der „Brücke“. So beginnt eigentlich mit Noldes Begegnung seit 1906 eine erste Stufe des Reifens, die gefördert durch Studienfahrten – Heckel und Schmidt-Rottluff in Dangast, Kirchner in Fehmarn, Heckel und Pechstein in Italien, letzterer auch in Paris – zu einer weiteren Stufe etwa seit 1910 führt. Es zeigt sich nunmehr besonders in Holzschnitten und Lithos ein Stil größerer Einheitlichkeit, vereinfachend und geschlossen, voll unerhörter dynamischer Kraft. In dieser Hauptlinie der Ausstellung stand der 1910 in den Brückekreis eingetretene Otto Mueller als eine zartere, andersartige Persönlichkeit, ebenso wurde deutlich, daß außer Nolde keiner von denen, die sich vorübergehend angeschlossen – der Finne Axel Gallen-Kalléla, der Schweizer Cuno Amiet –, das Gesamtbild bereichern. Ihre wenigen Blätter unterstreichen den anfänglich starken Zusammenhang mit dem Jugendstil, den auch die Holzschnitte von Fritz Bleyl aufweisen, der die Künstlerlaufbahn bald verließ. Auch die erste der seit 1906 für die passiven Mitglieder veröffentlichten Jahresmappen trägt den Charakter des Tastenden, Suchenden im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst.

Es wird leicht übersehen, daß diese Künstler 1905 bei ihrem Zusammenschluß ohne Schulung waren, aus eigener Kraft einen Weg suchten. Um so eindrucksvoller wirkte in dieser bis ins einzelne systematisch aufgebauten Ausstellung der primäre Durchbruch eines revolutionären, stilbestimmenden Formwillens. Lilli Martius

## REZENSIONEN

ERNST GALL, *Dome und Klosterkirchen am Rhein*. München, Hirmer Verlag 1956. 152 S., 200 Taf. DM 38. – .

200 ganzseitige *Tafeln*, ausschließlich der Architektur gewidmet und geographisch angeordnet, durchweg nach vorzüglichen Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner, ergeben einen schönen und gepflegten Bildband. Die Auswahl ist freilich auch bei dieser Anzahl noch subjektiv; so fällt besonders das Fehlen spätgotischer Räume auf, die im Text immerhin gestreift sind. Auch kommt der Niederrhein, wie mir scheint, im Verhältnis zum Oberrhein schlecht weg, fehlen doch Innenaufnahmen von Hauptwerken wie St. Aposteln und St. Kunibert in Köln, die zur Zeit der Drucklegung

schon im wesentlichen wiederhergestellt waren, und die der Text besonders ausführlich bespricht. Die zahlreichen *Zeichnungen* im Text, Grundrisse etc., sind nicht einheitlich behandelt und leider nicht immer verlässlich. Zeichnerisch verunglückt (wenn auch sachlich richtig) ist die rekonstruierte Ansicht von St. Pantaleon in Köln.

Der *Text* geht chronologisch vor und reiht Einzelbetrachtungen aneinander. Wie der Bilderteil läßt er Chur und Utrecht aus und beschränkt sich, dem Titel entsprechend, auf Dome, Kloster- (und Stifts) Kirchen; Pfarrkirchen, Burgkapellen u. a. sind also ausgeschieden, eine Beschränkung, die des Umfangs wegen vielleicht notwendig war, aber doch, von der Sache her gesehen, erhebliche Lücken läßt. – Wird in der verschiedenen Anlage von Text und Bilderteil die Vielschichtigkeit des Stoffes in etwa vermittelt, so bemerkt man doch, daß ein engerer Bezug dieser beiden Abschnitte nicht angestrebt ist, wie er etwa Galls „Gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland“ so vorteilhaft auszeichnete.

Das Buch beruht auf den Ergebnissen zahlreicher neuerer und neuester Einzeluntersuchungen, zu denen G. jeweils – wenn auch äußerst knapp – Stellung nimmt. Die Äußerung eines so bedeutenden Kenners der abendländischen Baukunst wird auch der Fachmann mit Aufmerksamkeit verfolgen. Er wird insbesondere mit Interesse die Nuancierungen vermerken, die G. gegenüber seinen früheren Forschungen über die niederrheinische Spätromanik und ihr Verhältnis zum Westen macht. Bemerkenswert erscheint außerdem, daß die Darstellung auf die Antithese Oberrhein-Niederrhein aufgebaut ist; G. wählt allerdings nicht diese scharf umrissene Formulierung, sondern sucht den Gegensatz fränkischer und alamannischer Stammesart in der Architektur herauszuarbeiten. Dabei vermeidet er eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Mittelrhein und ein Eingehen auf die Problematik, die O. Schmitt dargestellt hat. – Besondere Aufmerksamkeit verdient die Terminologie, deren sich G. bedient und die er zuvor begründet hat (vgl. Artikel „Chor“ im RDK.). Ihr zufolge zieht sich nun die Interpretation des Bauwerks aus dem liturgischen Zweck wie ein roter Faden durch den ganzen Band. Bei den romanischen Bauten sagt G. entsprechend dem hochmittelalterlichen Gebrauch „Sanktuarium“ (im Handbuch „Altarraum“) statt des in der neueren Literatur üblichen „Chor“, spricht von „Chor in der Vierung“ und bezeichnet die „Querschiffarme“ und „Nebenchöre“ als „Anräume“. Für den Fachmann, der auch nur geringen Einblick in die Quellen hat, sind diese Bezeichnungen sofort verständlich, ja erhellend. (Sie sind übrigens schon bei Dehio ausführlich erläutert, ohne allerdings durchweg gebraucht zu werden.)

Da dieser Sprachgebrauch nun von G. einleuchtend begründet und konsequent durchgeführt wird, so stellt sich für die Fachwissenschaft die Frage, ob und in welchem Ausmaß sie seinem Vorgang folgen solle. Der Rezensent glaubt im Sinne des Verfassers zu sprechen, wenn er vor einer *schematischen* Anwendung der erwähnten Begriffe warnt, hat doch G. selbst im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (Bd. Ostl. Schwaben, 1954; Westl. Schwaben, 1956) gezeigt, daß er weit entfernt von einer solchen ist. Überhaupt wird man sich zu fragen haben, ob unsere *Kenntnis* schon ausreichend ist, um diese Bezeichnungen durchgängig anzuwenden. So hat auch



G. im RDK. angedeutet, welche Fülle von Problemen sich hier stellt, die nur durch ausgebreitete Quellenforschung zu lösen sind. Man denke an die doppelchörigen Kirchen oder die Kleeblattanlagen, die allein in Köln so verschiedenen Zwecken dienten, wie sie doch wohl in einer Benediktinerklosterkirche (Groß St. Martin), einer Damenstiftskirche (St. Maria im Kapitol) und Kirchen von Stiftsherren (St. Aposteln, St. Georg) anzunehmen sind. Auch ist ja, wie ebenfalls G. schon ausgeführt hat, der historische Faktor zu berücksichtigen: der Wandel der Wortbedeutung geht zweifellos auf einen Wandel der Benutzung zurück. Nebenbei ergibt sich die Frage, ob eine historisch „richtige“ Bezeichnung immer dem Verständnis der architektonischen Struktur entspricht, die doch wohl ein zentrales Anliegen der Kunstwissenschaft bleibt. Wollte man strikt der Zweckbezeichnung folgen, so würde z. B. oft der Ostteil des Mittelschiffs als „minor chorus“ aus der unbestreitbaren architektonischen Einheit des Langhauses herausgerissen.

Die zweite Frage wäre die der *Zweckmäßigkeit*: kann und soll man die schon jetzt hochgradig spezialisierte Terminologie auch noch chronologisch und nach Zwecken differenzieren? Oder genügt es, sich den Zweck der verschiedenen Bauteile bewußt zu halten und wo nötig auf seinen Wandel hinzuweisen bzw. ihm nachzuforschen? Wollte man durchgängig den (übrigens nicht auf die deutsche Sprache beschränkten) Gebrauch des Wortes „Chor“ für das früh- und hochmittelalterliche Sanktuarium ausschließen, so wären eingebürgerte, fast selbstverständlich gewordene Bezeichnungen wie „Chorturm“, „Chorflankentürme“, „Chorquadrat“, „Nebenchor“ u. a. aufzugeben, ganz zu schweigen von solchen, die (wie „Vorchor“ oder „Chorjoch“ im Sinne von Altarraum zwischen Vierung und Apsis) von jeher mißverständlich waren. Es ist zweifellos notwendig, daß die Forschung mehr als bisher die hier nur kurz angedeutete Problematik berücksichtigt, kann doch eine Unklarheit über den Bedeutungswandel sogar, wie man weiß, zum falschen Ansatz von Grabungen führen. (So suchte ein als Archäologe und Historiker geschätzter Forscher ein „ante chorum“ gelegenes Grab zunächst in der Vierung statt vor dem Lettner!).

Wenn auch G. die praktische Anwendbarkeit der von ihm vertretenen Begriffe in vieler Hinsicht erwiesen hat, so zeigen doch wieder die Bildunterschriften, wie schwer die Konsequenz durchzuführen ist (vgl. die Tafeln zu Freiburg, Worms, Mainz). – Es ist über den nächstliegenden Zweck des Bandes hinaus zweifellos ein bedeutendes Verdienst des Verfassers, die hier nur andeutend besprochene Problematik erneut herausgestellt zu haben.

Hans Erich Kubach

J. QUENTIN HUGHES, *The Building of Malta during the period of the Knights of St. John of Jerusalem 1530 – 1795*. London, Tiranti, 1956. 242 S. Text, 92 Strichzeichnungen im Text, 240 Abbildungen auf Tafeln. Pfd. St. 2, 2 sh.

„Malta has evaded the curiosity of ardent *Kunsthistoriker* and still languishes in the unsavoury obscurity of a colonial backwater“, stellte John Fleming 1946 in einem Aufsatz über den Barock in Malta fest (The Architectural Review Vol. 99, p. 169). In der Tat kennt der „ardent *Kunsthistoriker*“ La Valletta nur als Station im un-

ruhevollen Leben Caravaggios, dessen „Enthauptung Johannes des Täufers“ freilich allein schon die Schiffsreise von Syrakus lohnt. Höchstens, daß man darüber hinaus den für die frühe Mittelmeerkultur so wichtigen megalithischen Denkmälern der Insel einen Besuch abstattet.

Wer sich aber für die übrigen Kunstschatze Maltas interessierte, war bisher auf wenige schwer zugängliche Aufsätze und auf einige allgemein gehaltene Guiden angewiesen, von denen etwa das Buch von Paribeni in der Reihe „Italia Artistica“ (1930) oder die „Notes for a History of Art in Malta“ von Sammut (um 1952/53) zu nennen wären. Daß gerade die Architektur vom Mittelalter bis zum Barock noch nicht zusammenfassend behandelt und in Abbildungen publiziert war, liegt wohl vor allem daran, daß Malta seit einhundertfünfzig Jahren als wichtigste englische Festung zwischen Gibraltar und Cypern besonderen Bestimmungen untersteht.

Die Baukunst dieser merkwürdigen Inselgruppe am Kreuzungspunkt von Ost und West und von Nord und Süd ist einzigartig durch die geographischen und ethnologischen Bedingungen, sowie durch die Internationalität des berühmten Ritterordens und ihre Verknüpfung mit dessen Geschichte. Die wenigen Zeugnisse der Kunst vor 1530 – dem Zeitpunkt der Inbesitznahme Maltas durch den Orden – sind zwar interessant, aber doch nur das Vorspiel zu der Bautätigkeit der folgenden zweieinhalb Jahrhunderte.

Hughes unternimmt zum ersten Mal den Versuch, unter Beigabe vieler Abbildungen diese Baukunst im ganzen zu behandeln. Seine Aufgabe war zweifacher Art. Zunächst mußte eine Bestandsaufnahme der zahlreichen kleinen und großen Denkmäler erfolgen, dann aber eine möglichst übersichtliche Gliederung dieses aus so heterogenen Elementen bestehenden Materials gefunden werden. Beides scheint uns gelungen. Der Verfasser hat in zweckmäßiger Weise eine sachliche, nicht eine chronologische Ordnung gewählt. Das Buch enthält drei Hauptkapitel: das erste behandelt „Military Architecture and Town Planning“, das zweite die Kirchen, das dritte „Palaces, Public Buildings and Houses“. In dieser Reihenfolge wird zugleich der Bedeutungsgrad sichtbar, den der Orden diesen Gattungen beimessen mußte.

In minutiösen Beschreibungen ist eine Fülle eigener Beobachtungen verarbeitet, wobei dem Verfasser eine enge Vertrautheit mit den Problemen der Architekturtheorie und eine große Kenntnis der manieristischen und barocken Baukunst Europas und Lateinamerikas zustatten kommt. Es berührt sympathisch, daß Hughes nie einer Überschätzung des künstlerischen Wertes der von ihm behandelten Bauten unterliegt. Wenn er meint, die Kathedrale von Mdina und die Pfarrkirche in Birkirkara seien „the two really important works of architecture in Malta worthy of comparison with anything found abroad“ (p. 100), so möchte man ihm sogar entgegenhalten, daß die Stadtplanung von La Valletta und Bauten wie die großartig dekorierte Konventualkirche St. John (1553 ff.), das Manoel-Theater (1731) oder die Auberge de Castile et Leon (1744) doch internationale Beachtung verdienen. Es kann hier nicht auf Einzelheiten des Textes eingegangen werden. Als Beispiel für die





*Abb. 1 Stuttgart, Stiftskirche*

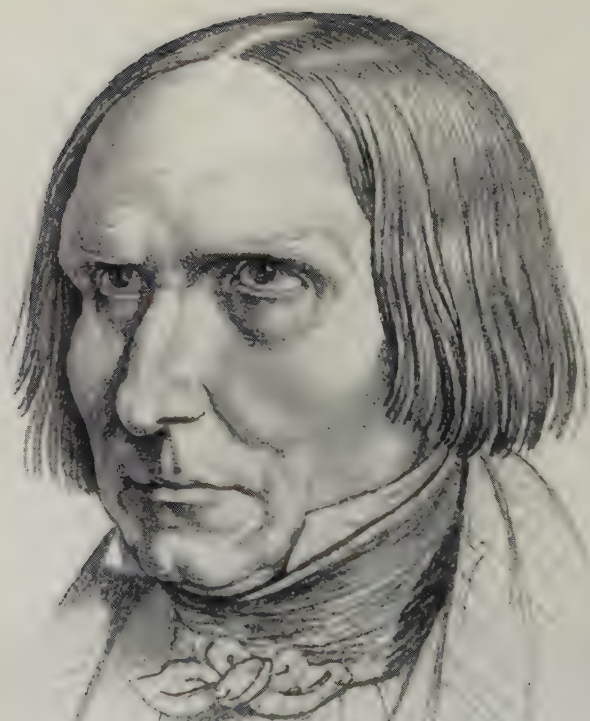


Abb. 2 Heidelberg, Ottheinrichsbau. Blick in die Ausstellung





Abb. 3 Heidelberg, Ottheinrichsbau. Blick in die Ausstellung



*Abb. 4 Josef Führich: Peter Cornelius. München, Staatl. Graph. Slg.*



Fruchtbarkeit mancher Fragestellungen mag der Gedanke erwähnt werden, St. John sei ursprünglich vielleicht als Lateinisches Kreuz mit Kuppel über der Vierung geplant gewesen, eine Vermutung, die durch einen alten Stich erhärtet wird (p. 66). Trotz der Gliederung des Buches nach sachlichen Gesichtspunkten wird das Bild der führenden Baumeister Maltas erhellt: Gerolamo Cassar (1520 – 1586), Tommaso Dingli (1591 – 1666), Lorenzo Gafà (1630 – 1710) treten deutlicher hervor. Auch den architektonischen Details schenkt der Verfasser seine Aufmerksamkeit: so den „arabischen“ Balkons, die jedem Besucher der Insel sofort auffallen, oder den typischen „Melitan fat mouldings“ der Fenster und Portale.

Bei der Ausstattung der Gebäude, die jedoch nur in wenigen, bedeutenden Fällen behandelt wird, muß Hughes aus zweiter Hand schöpfen, einzelne Angaben sind irrig: das prachtvolle Monument für den Großmeister Marcantonio Zondadari ist nicht in der Kapelle der „Knights of Germany“ errichtet (p. 69), sondern steht an der inneren Fassadenwand von St. John; Caravaggio wurde nicht für die Ausmalung der kleinen Oktogon-Kirche St. Catherine of Italy nach Malta berufen (p. 107), sondern hat nach Bellori für die „Capella della nazione Italiana“ in S. Giovanni „due mezze figure sopra due porte“ gemalt, von denen der „Hl. Hieronymus“ noch heute an seinem Platz ist.

Den drei Hauptkapiteln folgt ein kürzeres, das über die Geologie der Insel und über „Methods of stone construction in Malta“ unterrichtet. Eine Liste aller Großmeister, kurze Biographien der Architekten und Festungs-Ingenieure, ein Glossar und eine ausführliche Bibliographie (in der die umfangreiche Monographie „The Church of St. John in Valletta“ von Sir Hannibal Scicluna, Privatdruck, Rom 1955, zu ergänzen ist) bilden den Abschluß. Daß eine brauchbare Übersichtskarte fehlt, mag mit denselben einschränkenden militärischen Bestimmungen zusammenhängen, aus denen wohl der Abschnitt über die Fortifikation leider sehr summarisch gehalten ist. Die 92 Grund- und Aufrisse sind besonders erfreulich, die 240 meist kleinformatigen Abbildungen zwar in der Mehrzahl „geknipste“ Amateuraufnahmen, jedoch als erstes Anschauungsmaterial und als Erinnerungshilfe willkommen.

Das Buch wird allen Besuchern der Insel als „Handbuch“ nützliche Dienste leisten.

Klaus Lankheit

EBERHARD HEMPEL, *Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden*. Mit bautechnischen und zeichnerischen Beiträgen von Walter Krönert. Dresden 1956. 264 S., 164 Text-Abb. und 32 Tafeln.

Dieser erste Band der Dresdner Beiträge zur Kunstgeschichte hat eine dreifache Zielsetzung: erstmalige Darstellung von Leben und Werk Chiaveris; Zusammenfassung und kritische Auswertung eines Jahrhunderts kunsthistorischer und denkmalpflegerischer Bemühungen um Verständnis und Erhaltung der Dresdner Hofkirche und Dokumentation ihrer Zerstörung 1945 sowie ihres Wiederaufbaus 1947 – 1955.

Der letzteren Aufgabe dienen W. Krönerts ausgezeichnete Analysen des Baus in technischer Hinsicht und sein Bericht über die Instandsetzungsarbeiten 1864 – 1955,

die reichlich beigegebenen zeichnerischen Aufnahmen auch des Details (leider fehlt eine Darstellung des Baus im Querschnitt), die Wiedergabe der z. T. zerstörten Attikastatuen Mattiellis, entweder in Stichen Zucchis oder in alten Fotos, und Abbildung der z. T. ebenfalls verlorenen Innenausstattung (z. B. der Fresken Maulbertsch's und Palkos). Die städtebauliche Bedeutung der Hofkirche wird eindringlich geschildert. Hier konnte E. Hempel römische Voraussetzungen überzeugend sichtbar machen. Die geringe Einheitlichkeit und Qualität des Kircheninnern wird auf spätere Veränderungen (Chor, Emporenzone) und späte Ausstattung zurückgeführt; vielleicht nicht ganz zu Recht: die hohe Qualität und überzeugende Wirkung von Chiaveris Schöpfung beruhte von allem Anfang an in der äußeren Erscheinung, das liegt eben im Wesen dieser Kunst. – Ein besonderes Verdienst des Verfs. ist die Klärung des ikonologischen Sinns von Mattiellis Figurenzyklus und manche schöne Charakterisierung dieser bisher wenig beachteten Statuen. Schade, daß das Verhältnis zwischen Mattielli und Chiaveri nicht ganz aufgeklärt ist. Es ist dies für unsere Vorstellung von der Entstehungsgeschichte der Hofkirche ebenso wertvoll wie für das Verständnis der Linie Donner-Oeser-Winkelmann. Leider ist die Grazer Dissertation über Mattielli von R. v. Milesi noch immer nicht publiziert.

Die Darstellung von Leben und Werk Chiaveris ist der erste kritische, zusammenfassende Versuch. Sie ist breit angelegt, die Charakteristik von Chiaveris Kunst trefflich und durch manche feinsinnige Beobachtungen bereichert (vgl. dazu auch Kunstchronik IV, 1951, S. 258 – 60). Zum schönsten gehören die Schilderungen der römischen Grundlagen (11 – 14) und des Verhältnisses Chiaveris zu Italien (190 – 200). Sehr dankenswert ist die Analyse von Chiaveris Umbauprojekt für die römische Peterskuppel, das uns in mehreren Fassungen überliefert ist (1742, 1744, 1750, 1767). Das ist wirklich ein exemplarischer Fall, der ähnlich den gleichzeitigen Platzkonkurrenzen in Paris Einsichten in allgemeine Probleme der Architekturgeschichte erlaubt. W. Krönert hat das schon angedeutet (200 – 206). Die bisher bekannte Werkliste Chiaveris wird für die Zeit bis 1749 erweitert, vor allem durch die Entdeckung eines signierten und 1722 datierten Entwurfs für eine Dreifaltigkeitskirche in Korostino, im Auftrag der Kaiserin Katharina entstanden (Abb. 4/5) und durch einen Grundrißentwurf für eine Dreifaltigkeitskirche, auf den F. Löffler aufmerksam machte (in Dresden, Abb. 8). Diese beiden Kirchenentwürfe bedeuten m. E. für die Vorgeschichte der Dresdner Hofkirche, der Dreifaltigkeit geweiht, sehr viel. Denn ganz offensichtlich führt zur endgültigen Lösung in Dresden nicht nur jener Weg, der aus einer Umformung des Versailler Vorbilds, das schon von Longuelune und de Bodt (1736) in die Planung eingeführt worden war, und durch Berücksichtigung lokaler Forderungen deutlich vom Verf. gekennzeichnet wird, sondern auch eine Entwicklungslinie aus Zentralbauentwürfen, eben von der Art der genannten. Bei der Gegenüberstellung des Dresdner Baus mit der Versailler Schloßkirche ist übrigens noch zweierlei zu beachten. Es existieren auch für Versailles Entwürfe, die im Innern Pilastergliederung und eine ruhige Rhythmisierung des Aufrisses im Verhältnis 1 : 1 : 1 vorsehen. Weiter ist daran zu erinnern, daß Chiaveri bereits in seiner Pe-



tersburger Zeit einen Schloßkirchenentwurf kennen lernte, der das Versailler Vorbild in wichtigen Zügen analog der späteren Dresdner Lösung behandelt: das Projekt N. Pineaus für Peter den Großen im Musée des arts décoratifs in Paris (L. Hauteceur, *L'architecture classique en France* III, 1950, 96). Hier ist durch Verdoppelung der Versailler Anlage auf einer langen Achse schon ein durchgängig kommunizierender Umgang und Ausrundung beider Schmalseiten erreicht, Türme sind den Schmalseiten angefügt und auch Einzelheiten im Aufriß entsprechen der Dresdner Hofkirche.

Mit diesen Bemerkungen ist bereits der wichtigste Fragenkreis berührt: die Klärung der Planungsgeschichte der Dresdner Hofkirche unter Chiaveri 1738 – 48. Hier macht sich ein akuter Mangel an Dokumenten (Entwürfe und Zeichnungen) leider noch immer bemerkbar, im Gegensatz zu den schon 1851 von Schäfer edierten Schriftquellen zur Baugeschichte. Autorisiert oder signiert für und von Chiaveri gibt es nur zwei: die Stichserie von 1740, die Verf. zum erstenmal für die Planungsgeschichte auswertet, und einen Querschnitt mit perspektivischem Einblick zum Chor von S. Wetzel, 1747. Die Zuschreibung des Schloßgrundrisses, in dem Verf. die erste Plangestalt der Hofkirche Chiaveris erkennen will, ist nicht gesichert. Dieser hochinteressante Grundrißentwurf, dessen fortschrittliche Züge Verf. hervorhebt (161 ff.), hat weder im Warschauer, noch in den Dresdner Schloßplänen Chiaveris irgendwelche Entsprechungen. Den einzigen Aufriß, der dazugehört (Abb. 125), lehnt der Verf. selbst wegen einer andersartigen Formsprache für Chiaveri ab. Diesem nun den Grundriß (Abb. 124) zuzuschreiben, wird aber weder durch die spätere Aufschrift noch durch den hier eingetragenen Grundriß der Hofkirche allein gerechtfertigt. Letzterer steht viel eher in der Elongation der Entwürfe Longuelunes und de Bodts. Jedenfalls wird die entscheidende Frage nach dem Beginn von Chiaveris Planung, nach dem Formieren der entscheidenden Ideen: isolierte Kirche mit Turm, fünfschiffiges Inneres, Verbindung von basilikalem Langhaus mit zentralisierender Bildung der Schmalseiten, durch dieses Projekt nicht beantwortet. Es ist bedauerlich, daß Verf. die Planungsgeschichte als erzählende Darstellung gegeben hat. Angesichts der kargen Quellenlage wäre es vielleicht angebracht gewesen, die erkennbaren Planungsphasen systematisch gegenüberzustellen und alle Hilfsmittel zur Klärung mit heranzuziehen (z. B. das Modell im Palazzo Massimo in Rom, vom Verf. erwähnt, oder die – nicht erwähnten – Stiche nach Zeichnungen Bernh. Ankermanns: Thieme – Becker I, 1907, 430). Die Lücken wären so besser bezeichnet und Sicheres vom Hypothetischen klar getrennt worden (über neue Zeichnungen zur Dresdner Planungsgeschichte berichtet M. Petzet in „Alte und moderne Kunst“, 1957, Heft 8).

Chiaveri ist vor allem Kirchenbaumeister. Seine Schloßentwürfe bestätigen diese Auffassung. Für eine vergleichende Betrachtung sind sie jedoch von großem Wert: „Zitate“ Chiaveris aus verschiedenen Richtungen geben über kunsthistorische Zusammenhänge Aufschluß. So weist z. B. die eigenartige, von Solari später veränderte Form des Gardesaales auf dem Warschauer Schloßplan (Abb. 140) nach Wien,

wie manches andere (Verf. hat die Zitate nach Gius. Bibbiena im sog. 5. Dresdner Schloßprojekt überzeugend aufgeklärt). Die Tätigkeit Chiaveris in Petersburg gilt es noch im Einzelnen zu klären. Für die italienische Spätzeit seit 1749 fehlen alle Spuren einer Tätigkeit des Römers als Architekt.

Gibt es auch noch manche weiße Flecken in diesem Architektenwerk, so hat dieses Buch zum erstenmal ein lebensvolles Bild des Architekten der Dresdner Hofkirche geschaffen und deren Wiederaufbau ein schönes Denkmal gesetzt.

Erich Hubala

*L'ICONOGRAPHIE d'Antoine van Dyck*. Catalogue raisonné par Marie Mauquoy-Hendricx. Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, Collection in 8° – Tome IX 1956. Pg. 383, Planches 118, Reproduktion 190, Marques des Filigranes Nr. 350.

Wie als bekannt vorausgesetzt werden darf, handelt es sich bei der „Iconographie“ um eine Zusammenstellung von Portraits berühmter Zeitgenossen, deren Herausgabe einem gemeinsamen Entschluß van Dycks und van der Endens zu Grunde lag. Die Portraits wurden teils von van Dyck eigenhändig radiert, doch weitaus der größere Teil wurde von Stechern nach Vorbildern van Dycks gestochen.

Die Publikation von Marie Mauquoy-Hendricx umfaßt Text und Tafelband. Im Text werden nach einer Einführung die Radierungen van Dycks, die Editionen, Zustände, Fälschungen und Wasserzeichen behandelt. Dann schließt sich der Katalog an. Der Abbildungsband bringt 190 Reproduktionen seltener Zustände sowie 350 großgenetruene Abbildungen von Wasserzeichen.

Die Einführung befaßt sich mit den Schwierigkeiten sowohl bei der Datierung als auch bei dem Nachweis, welche Darstellung van Dyck's als Quelle – oder besser Vorlage – für den Stecher gedient hat. Deswegen verzichtet die Autorin auf letzteren Nachweis, da die Vorlagen: Ölbilder, Skizzen, Grisailen und Zeichnungen noch nicht genügend bearbeitet sind. Leider sind selbst die wenigen zum Teil erhaltenen Vorzeichnungen van Dyck's zur Iconographie nicht berücksichtigt worden, die doch wohl zur Orientierung in diesen Spezialkatalog gehört hätten.

Aus dem radierten Oeuvre van Dyck's zur Iconographie werden als Resultat der Untersuchung 15 gleichzeitig sowie 3 später angefertigte Platten als unzweifelhaft eigenhändig anerkannt, drei als Kopien festgestellt und vier als nicht eigenhändig ausgeschieden.

Dieser Grundstock der Iconographie ist nie in einer kompletten Serie abgezogen worden. Einzelne Drucke treten vor und mit der Schrift auf, wobei vor der Schrift oft verschiedene Zustände zu unterscheiden sind. Diese seltensten Abzüge sind von einer vorzüglichen künstlerischen wie herrlichen Druckqualität.

Im 17. und 18. Jahrhundert erschienen zahlreiche Editionen der Iconographie. Aus der Fülle sollen die zwei wichtigsten hervorgehoben werden. Die erste, noch zu Leb-



zeiten des Künstlers von dem obengenannten van der Enden herausgegebene, benutzte seltsamerweise die von van Dyck radierten Kupferplatten überhaupt nicht, sondern eine Serie von 80 gestochenen Kupfern. Diese wurden von van der Enden an 10 niederländische und flämische Stecher in Auftrag gegeben. Als bemerkenswert sei darauf hingewiesen, daß der intuitive Künstler sich der flüssig dahingleitenden Radiernadel bediente, während die Malerstecher mit dem Stichel nach Vorlage mühsam und genau das Metall selbst bearbeiteten.

Inhaltlich ist die Iconographie, wie bekannt, in die drei traditionellen Gruppen aufgeteilt: Prinzen und Generäle (16 Kupfer), Staatsmänner und Gelehrte (12), Artisten und Amateure (52). Van der Enden gibt zwei Auflagen heraus, die untereinander, wie im einzelnen die Untersuchung zeigt, in Kleinigkeiten differieren. Vollständig weist die zweite Auflage die Adresse des Herausgebers, den Namen des Künstlers (van Dyck), sowie den des Stechers auf.

Die Platten gehen in die Hand Gillis Hendricx über, der sofort die Adresse des vorhergehenden Herausgebers, van der Enden, auspoliert und Abzüge in diesem Zustand druckt, die nicht als Auflage erscheinen. Diese sind unter dem Namen „Zwischenzustände“ bekannt. Die nächste von Hendricx herausgegebene Edition, genannt „Centurie“ umfaßt nun 100 Portraits. Sie erscheint mit der Adresse „G. H.“ unter der Schrift und mit einem Frontispiz. Gillis Hendricx benutzt zu dieser Edition die 15 radierten Platten van Dyck's, den größten Teil der Kupfer van der Enden's und gibt selbst sowohl zu dieser Edition wie zu einem nicht in einer Serie erschienenen Supplement Portraits bei Stechern in Auftrag.

Gleichzeitig mit der Centurie erscheint eine Folge von 34 Blatt: „Portraits nach van Dyck“, herausgegeben von Jean Meyssens. Sowohl die Stecher wie die Drucke sind qualitativ nicht auf einer Stufe mit den obenerwähnten Ausgaben. Es würde zu weit führen auf einzelne Stecher, die Portraits nach van Dyck selbständig ohne Auftrag stachen, auf die Supplements der Editionen, wie auf die zahlreichen Editionen der Iconographie, die stets anders zusammengestellt wurden, einzugehen. Die Verfasserin hat mit viel Sorgfalt die Provenienz der Platten nachgewiesen und Listen der Stecher und Portraits für jede Serie aufgestellt sowie die selbständigen nicht in Auflagen erschienenen Stiche chronologisch eingefügt.

Das den Zuständen gewidmete Kapitel ist eine konzentrierte Zusammenfassung der Einzeluntersuchungen jeder Platte. Es wird generell für die Radierungen und für die Kupferstiche jeder wichtigen Edition die Anzahl der Etats und Details, auf die im Katalog nicht eingegangen werden kann, mitgeteilt.

Sehr wichtig für Sammler, Museen und Händler sind die Feststellungen bezüglich der Fälschungen, die hier im einzelnen nicht referiert werden sollen.

Als nächstes werden die Wasserzeichen in den für die Iconographie benützten Papieren, die für die chronologische Bestimmung der Einzeldrucke von entscheidender Bedeutung sind, besprochen. Anschließend folgt das Register der Wasserzeichen mit 350 Nummern, gegliedert nach Typen (Löwe, Traube etc.). Unter diesen sind in

arabischen Zahlen die auftretenden Varianten angegeben. Im vorangehenden Text werden die Wasserzeichen mit ihren Registernummern einzeln unter den Radierungen und unter den vielen Editionen angeführt. Am Schluß beigefügte Concordanztafeln sowie Zusammenstellungen unter verschiedenen Gesichtspunkten erleichtern das Arbeiten.

Der zweite und Hauptteil des Buches enthält den mit wissenschaftlicher Subtilität gearbeiteten Katalog. Er umfaßt 190, inklusive der von Dutuit gestochenen 201 Platten. Für jede Platte sind die ihr entsprechenden Zustände angegeben. Bei den einzelnen Etats erscheinen unter arabischen Ziffern die Zufügungen oder Unterscheidungen, öfters sind diese noch in kleine Buchstaben unterteilt, um die Vielfalt übersichtlich zu gestalten. Im Gegensatz zu den älteren Katalogen sind bei jedem Zustand die Aufbewahrungsorte des oder der Drucke, die jenen beweisen, angegeben. Diese präzise Klassifizierung sowie die Zusammenstellung der Wasserzeichen ermöglichen jetzt, jeden vorkommenden Druck der van Dyck'schen Iconographie zu bestimmen.

Das Buch ist das Ergebnis einer 20jährigen ernsten und minutiösen Forschertätigkeit. Die zu überwindenden Schwierigkeiten – allein schon die praktischer Natur – waren ungeheuer und sind glänzend gemeistert worden. Die Verfasserin hat 25-30000 Drucke aus den verschiedensten Museen und Sammlungen aufgespürt, kritisch überprüft und eingeordnet. Das Ergebnis ist ein endgültiger Katalog, dessen Vollständigkeit höchstens noch durch Zufallsfunde bereichert werden kann.

Catharina Boelcke

HUGO DECKER, *Carl Rottmann*. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e. V., Berlin-Charlottenburg 9, 1957. 190 Seiten mit 14 Textabbildungen, 4 Farbtafeln und 347 Abbildungen auf 176 Kunstdrucktafeln. Leinen DM 48. – .

Wie im Vorwort des Werkes vom Autor mit Deutlichkeit gesagt wird, ist auf eine „Würdigung des Künstlers aus der Sicht unserer Zeit“ verzichtet und aller Fleiß auf die Sammlung der weit zerstreuten Werke und Dokumente zum Leben Rottmanns verwendet worden. Dieses Material gestattet es dem Verfasser, eine eingehende, vielfach berichtigte Biographie des Künstlers vorzulegen, beginnend mit der elterlichen Familie, den Jugendjahren, Studienreisen bis zum Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, in Erfüllung der großen Aufträge Ludwigs I., mit den italienischen und griechischen Landschaftszyklen. Ein eigener Abschnitt ist diesen Landschaftsreihen gewidmet, in dem die künstlerische Eigenart, die Maltechnik und das Schicksal der Bilder untersucht wird. Um doch in etwa dem Bedürfnis zu genügen, Rottmanns künstlerische Bedeutung zu charakterisieren, wurden Adolf Bayersdorfers biographische Skizze und ein Abschnitt aus Rudolf Oldenbourgs „Geschichte der Münchner Malerei im 19. Jahrhundert“ eingefügt.

Für die noch ausstehende Aufgabe, der seinerzeitigen Arbeit von Fritz Kraus eine neue künstlerische Beurteilung Rottmanns gegenüberzustellen bzw. sie ergänzend fortzuführen, hat Decker mit einer entsagungsvollen Sammlung aller Quellen und



Werke und ihrer katalogmäßigen Erfassung den festen und unentbehrlichen Grund gelegt. Zum erstenmal läßt sich nun ein Überblick über das reiche, vielseitige künstlerische Schaffen dieses großen Landschaftsgestalters gewinnen. Das Verdienst Deckers wird durch die Kritik wegen einiger doch wohl Rottmann zu Unrecht zugeschriebener Werke nicht geschmälert. Diese ernstlichen Fragezeichen möchte ich setzen an die Nummern: 32, 62 und 63 (Caesar Metz?), 265, 272 – 277, 334 (eine Restaurierung dieses Bildes der Städt. Galerie München hat erwiesen, daß es sich nicht um eine Arbeit R.'s handelt). Auch die Nummern 329, 330 scheinen mir zweifelhaft und noch einige andere, deren Abbildung aber keine klare Stellungnahme erlaubt. Zu 271 gibt es eine signierte Arbeit von August Löffler, dazu eine Olskizze, so daß die Urheberschaft dieses Künstlers trotz der Signierung „Rottmann“ möglich erscheint.

Mit besonderem Dank an den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft sei vermerkt, daß sich dieser Band in seiner reichen Ausstattung würdig an die früheren Monographien deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts anreicht.

Eberhard Hanfstaengl

E. G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, von Karl dem Großen bis zu Karl V.* Köln, Verlag E. A. Seemann, 1957. 211 S. m. 54 Abb. i. Text u. 63 Abb. auf Taf. 6 Farbtaf. DM 56. – .

Die heutige Kunstgeschichtsschreibung liebt besonders zwei – übrigens nur scheinbar gegensätzliche – Arbeitsweisen: die eindringende Analyse von Einzelwerken und das Corpus. Merkwürdigerweise ist nach Marc Rosenbergs Werken ein Corpus zur Goldschmiedekunst bisher nicht erschienen, obwohl gerade sie einigen Kunstepochen ihr besonderes Gepräge verleiht. Ein Buch, das als eine Art Corpus die „Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter“ zusammenzufassen verspricht, noch dazu mit einem so suggestiven Untertitel, kann daher von vornherein auf lebhaftes Interesse rechnen. Man ist geneigt, dem Vorort des deutschen Kaisertums und vielhundertjährigen Krönungsplatz von vornherein eine Art paradigmatischen Charakters vor allem für die edelste und herrscherlichste unter den sog. Kleinkünsten zuzuschreiben.

Der Band ist seinem Gegenstand entsprechend opulent ausgestattet. Er weist rund 150 Seiten aufwendig gedruckten und bequem lesbaren Textes auf, 54 Textabbildungen, 6 farbige Tafeln (leider kein ungetrübter Genuß) und einen Bildteil von 63 meist ganzseitigen Kupfertiefdrucktafeln. Diese sind größtenteils von sehr guter Qualität, obwohl die gewählte Drucktechnik den strahlenden Glanz der Werke oft mehr verhüllt als offenbart. Die vorzüglichen Aufnahmen (Ann Bredol-Lepper) werden leider in mehreren Fällen durch schlechte Retuschen beeinträchtigt.

Das Werk macht einen soliden, ja bedeutenden Eindruck. Sechs Abschnitte behandeln die wesentlichen Epochen der Aachener Goldschmiedekunst, vorwiegend nach den Herrschergestalten gruppiert: Zeit Karls des Großen – Jahrtausendwende – Staufer – Gotik – Karl IV. – Maximilian I. und Karl V. Die einzelnen Kapitel

bieten weniger geschlossene Gruppen dar als vielmehr Abfolgen der bedeutenden Werke des Aachener Münsterschatzes und ihres Umkreises. Gelegentliche kurze Exkurse über die Bedeutung des Karlskultes für bestimmte Werke, dann über Zunftvorschriften, werden dankbar begrüßt, sind aber eher zufällig eingestreut. Aber auch zwischen den einzelnen Teilen des laufenden Textes wird ein logischer oder kausaler Nexus nicht immer spürbar. Die Verteilung des verfügbaren Raumes und die Setzung der Akzente sind recht persönlich, um nicht zu sagen willkürlich. Nun hängt das wohl damit zusammen, daß das Buch aus der (Bonner) Dissertation des Verfassers über Hans von Reutlingen hervorgegangen ist. Die Abhandlung über diesen gewiß nicht erstrangigen Aachener Goldschmied nimmt daher etwa ein Drittel des Textes ein (vergleichsweise in H. Schnitzlers Buch „Der Dom zu Aachen“ sieben Zeilen). Immerhin stellt sie den interessantesten und wichtigsten Teil des Buches dar, weil der Verfasser hier von Eigenem berichtet. Er versucht das Oeuvre des Meisters zu fixieren, dem er auch das große Majestätssiegel Maximilians I. eingliedert, und ordnet seine Arbeiten vor allem in die maasländische Kunst ein: eine nicht leichte Aufgabe, da wirklich treffendes Vergleichsmaterial nicht beigebracht werden kann. Der Verfasser kommt nicht ohne Postulate aus und bekennt zuletzt auch offen, daß sich die künstlerischen Vorbilder Hans von Reutlingens nicht festlegen lassen (S. 131).

Im Verhältnis zu diesem Abschnitt sind die Kapitel zu den Schreinen und den bedeutenden gotischen Reliquiaren etwas zu kurz gekommen. Sie bringen eine Zusammenfassung der bisherigen Literatur, gelegentlich auch wieder eigene Beiträge des Verfassers, so in der schönen Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes der Karlskapelle. Besondere Aufmerksamkeit gilt auch hier dem Problem des Verhältnisses der Aachener Arbeiten zu den rheinisch-maasländischen Kunstzentren – ein Grundthema der letzten Kapitel des Buches.

Das erste Viertel des Textes ist der karolingischen Goldschmiedekunst gewidmet, scheint dem Buche aber nicht recht zugehörig. Für Karl den Großen wird das Thema verständlicherweise erweitert auf „Metallkunst“. Allerdings fragt man sich, weshalb dann unter den Bronzearbeiten beispielsweise die Gitter im Obergeschoß des Oktogons kaum benannt werden, obgleich ihre formgeschichtliche Untersuchung nicht unbedeutende Ergebnisse verspricht. Der Forschungsbeitrag von W. Meyer-Barkhausen scheint dem Verfasser nicht bekannt. Weitere sachliche Ungenauigkeiten und großzügige Interpretationen lassen beim Leser immer neue Bedenken aufkommen, wenngleich etwa der Versuch, den Aachener Hochaltar in Parallele zu Abt Sugers Hochaltar in St. Denis zu rekonstruieren, zunächst durch seine Kühnheit bestechen mag.

Die Goldschmiedewerke der Ottonenzeit in Aachen sind seit jeher ein besonderer Ruhm der Kaiserstadt gewesen: das Lotharkreuz, der Ambo Heinrichs II., der goldene Buchdeckel, das goldene Antependium (unverständlicherweise meistens mit dem wenig zutreffenden italienischen Ausdruck „pala d'oro“ bezeichnet). Dem Verfasser gelingt es, den zahlreichen schwierigen Fragen, die sich hier aufdrängen, auf



vier Seiten aus dem Wege zu gehen. Auf das Lotharkreuz mit dem Kernproblem der rheinischen Goldschmiedekunst zwischen 970 und 1000 nicht eingehen zu können, bedauert auch er ausdrücklich.

Nicht nur in den Eingangskapiteln bietet sich Grimmes Buch immer wieder herber Kritik an: Thesen ohne Belege oder unter vager Berufung auf unpublizierte Äußerungen, entscheidende neue Vergleiche ohne Abbildung bei sonst überreichem Bildmaterial, das Fehlen jeder Systematik in der Erörterung auch der wichtigsten Objekte, das alles beeinträchtigt trotz lichtvollerer Partien die Ernsthaftigkeit des Buches. Bezeichnend ist, wie der Verfasser technische Fragen abhandelt: er hebt die Stücke hervor, bei denen „mit überzeugender Meisterschaft eine Fülle verschiedener Techniken angewandt“ ist (S. 35) und verweist (zweimal) den Leser für weiteres kurzerhand auf die „schedula“ des Theophilus. Auch auf die wenig disziplinierte Sprache, mit reichlichem Gebrauch von gelahrten Ausdrücken und ausgefallenen Fremdwörtern wäre hinzuweisen. Und was heißt wohl ein Satz wie der folgende: „Formal deutet sich der vollziehende Wandel als eine allmähliche Lösung der Figuren vom Grund an“ (S. 50).

Trotz solcher und anderer offenkundiger Mängel stellt das Buch einen bemerkenswerten Schritt dar. Es erbringt in der eingearbeiteten Monographie über Hans von Reutlingen einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der spätmittelalterlichen Goldschmiedekunst im Rhein-Maas-Gebiet. Die Probleme der „Goldschmiedekunst des Mittelalters in Aachen“, wie man wohl statt der Formulierung des Buchtitels richtiger sagen sollte, sind erneut zur Diskussion gestellt. Vor allem wird erstmals ein umfangreiches Bildmaterial vorgelegt, das eine große Erleichterung für die künftige Forschung bedeuten wird. Ihr den Boden zu bereiten, ja sie herauszufordern, ist zweifellos ein Hauptverdienst dieses Buches.

Victor H. Elbern

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### *Berlin*

Deutscher Künstlerbund. 7. Ausstellung mit Sonderausstellung Kunst am Bau. Vorw. v. Otto Suhr, Joachim Tiburtius, Karl Hartung, Beitr. v. Paul Wember. Berlin-Charlottenburg 1957, Hochschule für Bildende Künste. 23 S., 4 Taf., 78 S. Taf.

### *Bielefeld*

Macke 1887 – 1914. Aquarell-Ausst. Städt. Kunsthaus 23. 6. – 21. 7. 1957. Text v. Gustav Vriesen u. Eberhard Pinder. Bielefeld 1957. 33 S. m. 261 Abb. im Text, 1 Umschl.-Taf.

### *Braunschweig*

Persisches Kunsthandwerk aus fünf Jahrtausenden. Ausst. Städt. Museum Juli-August 1957. Braunschweig 1957. 12 Bl. m. 6 Abb., 8 S. Taf.

### *Dresden*

Ferdinand von Rayski, Handzeichnungen, Olskizzen. Ausst. Staatl. Kunstsammlungen, Graphische Sammlung 24. 3. – 22. 4. 1957. Vorw. v. Henner Menz, Dresden 1957. 1 Tit.-Taf., 8 Bl. m. 2 Abb. i. Text, 1 Taf., 12 S. Taf.  
Niederländische und deutsche Maler (17. und 18. Jahrhundert) aus dem Bestand

der von der Sowjetregierung dem deutschen Volke übergebenen Gemälde. Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Sonderausst. der Dresdner Gemäldegalerie im Albertinum Mai – September 1957. Vorw. v. Max Seydewitz, Einf. v. Gertrud Rudloff-Hille. Dresden 1957. 92 S. m. 32 Abb.

#### *Düsseldorf*

Surrealisten. Ausst. Kunstmuseum 30. 6. – 25. 8. 1957. Vorw. v. Christoph Czwiklitzer. Köln 1957. 32 S. m. 14 Abb., 1 Umschl.-Taf., 1 Beilage.

#### *Flensburg*

Neue Form aus Dänemark. Ausst. Städt. Museum 3. – 19. 8. 1957. Vorw. v. Erich Meyer u. Søren Hansen. Beitr. v. F. Madsen, J. Möller Nielsen, S. Palsbo, S. E. Möller, B. Salicath. Hrsg. v. Pressebüro d. Kgl. Dän. Außenministeriums, Kopenhagen, unter redakt. Mitwirkung v. Fleming Madsen in Zus.-Arbeit m. d. Landesverband Dän. Kunstgewerbe. Kopenhagen 1957. 64 S. m. Abb., 16 S.

#### *Frankfurt/M.*

Bürgerliche Kultur im 19. Jahrhundert. Ausst. Historisches Museum. Katalog-Bearbeitung Baron Ludwig Döry. Frankfurt a. M. 1957. 79 S., 32 S. Taf., 1 Bl.

Emil Nolde. Ausst. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath 3. 7. – 24. 8. 1957. Frankfurt 1957. 8 Bl. m. 6 Abb.

#### *Freiburg (Fribourg)*

Expositions du huitième Centenaire de la Fondation de Fribourg 1157 – 1957. Ausst. Fribourg 15. 6. – 15. 9. 1957. Einf. v. Jean Baptiste de Weck, Gesamtedaktion Florenzo Monteleone u. Alfred A. Schmid. Fribourg 1957. 128 S., 32 Taf.

#### *Hagen*

Wandbehänge und Keramik aus 8 Ländern Europas. Ausst. Karl-Ernst-Osthaus-Museum 23. 6. – 18. 8. 1957. Einl. v. Herta Hesse. Hagen 1957. 9 Bl. m. 10 Abb.

#### *Hannover*

Kunstschätze in Hannover aus den Ausstellungen des Kunstvereins der letzten 125 Jahre. 30. 6. – 4. 8. 1957. Vorw. v. Karl Wiechert. Hannover 1957. 86 S. m. 42 Abb.

#### *Kaiserslautern*

Die Graphische Sammlung der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern. Kat.-Bearbeitg. von Heinz Ludwig Hempel. Kaiserslautern 1957. 9 Bl. m. 29 Abb. (= Mitt. d. Pfälz. Landesgewerbeanstalt 1957, H. 1/2).

#### *Karlsruhe*

Kurt Martin: Rede auf Karl Hofer. Veröffentlichung der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1957. 32 S., 1 Bl.

### WANDERAUSSTELLUNGEN

#### *Hannover, Recklinghausen, Lübeck*

Roger Bissière. Veranstalter: Kestner-Gesellschaft, Hannover. Ausst. 29. 6. – 4. 8. 1957; – Städt. Kunsthalle, Recklinghausen; – St. Annen-Museum, Lübeck. Einf. v. Werner Schmalenbach. Hannover 1957 (= Katalog Nr. 7 des Ausstellungsjahres

1956/57). 12 Bl. m. 6 Abb., 12 S. Taf. Grafik aus Brasilien. Veranstalter: Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland, Verband Bildender Künstler Deutschlands. Kat. Gestaltg. Wolfgang Simon, Einf. v. Milliet, o. O. 1957. 6 Bl. m. 5 Abb., 1 Umschl. Taf.



## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. September 1957; Gemälde und Graphik von Eberhard Schlöter.

BAUTZEN Stadtmuseum. Bis 29. 9. 1957: Arbeiten von Hans und Lea Grundig.

BERLIN Haus am Waldsee. Bis 8. 9. 1957: Arbeiten von Heiliger und Camaro.

Die Künstlergilde e. V., Haus am Lützowplatz Nr. 9. Bis Ende September 1957: Baukunst im deutschen Osten nach 1900.

Galerie Bremer. Bis 7. 9. 1957; Gouachen von Francis Bott.

Galerie Nierendorf. Ab 10. 9. 1957: Aquarelle und Graphik von Emil Nolde.

Galerie Springer. Bis Ende September 1957: Plastiken von Reg Butler.

Schloß Bellevue, Nordflügel. Bis 29. 9. 1957: Evangelischer Kirchenbau heute.

BERN Kunstmuseum. Bis 13. 10. 1957; Karl Stauffer-Bern. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein. 22. 9. - 27. 10. 1957; Düsseldorf Maler (Janssen und Schreiber).

Städt. Museum. Bis 29. 9. 1957; Wandbehänge und Keramiken aus 8 Ländern Europas.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. Bis 26. 9. 1957; Junge Maler und Bildhauer im nordwestdeutschen Raum.

CHEMNITZ (KARL-MARX-STADT) Bis 22. 9. 1957; Arbeiten von Richard Birnstengel.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 15. 9. 1957; Radierungen „Die Bibel“ von Marc Chagall a. d. Besitz von Karl Ströher.

DELFT Prinsenhof Museum. 6. - 22. 9. 1957; Oude Kunst- en Antiekbeurs.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. September 1957; Arbeiten von Hans Tisdall.

Kunstantiquariat C. G. Boerner. 24. 9. - 20. 10. 1957; Holzschnitte alter und neuerer Meister. - Ausgewählte Graphik von Canaletto, Piranesi und Tiepolo.

Kunstverein, Kunsthalle. Bis 29. 9. 1957; Alexej von Jawlensky und Verbundausstellung Form-Farbe-Fertigung, Wohngestaltung 1957.

FLENSBURG Städt. Museum. September 1957; Arbeiten von A. von Assaulenko, Sophie B. Jensen, Peter Nikolaisen.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 14. 9. - 5. 10. 1957; Arbeiten von Siegfried Reich an der Stölpe.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbau-Museum. 8. 9. - 13. 10. 1957; Arbeiten von Rudolf Letzig.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Ab 1. 9. 1957; Walter Helbig.

GELSENKIRCHEN-BUER Heimatmuseum. 8. 9. - 13. 10. 1957; Japanische Plakate.

GORLITZ Städt. Kunstsammlungen. 22. 9. - 27. 10. 1957; Gedächtnisausstellung Willy Schulz.

GOSLAR Museum. Bis 5. 10. 1957; Kollektiv-Ausstellung Wolfgang von Websky.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 29. 9. 1957; Gemälde und Graphik aus Museumsbesitz. Emailarbeiten v. Lili Schulz.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 8. 9. 1957; Gemälde und Aquarelle von Ivo Hauptmann.

Museum für Völkerkunde u. Vorgeschichte. Bis 22. 9. 1957; Ölgemälde, Aquarelle und Kohlezeichnungen von „ELAH“ (Holländische Schule). Bis 30. 9. 1957; Gedächtnisausstellung Müller-Dünwald.

Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 29. 9. 1957; Plakate von Herbert Leupin.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 14. 9. - 13. 10. 1957; Handzeichnungen, Lithographien und Radierungen von Lovis Corinth.

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. Bis 29. 9. 1957; Arbeiten von Johann Wilhelm Schirmer a. d. Besitz der Kunsthalle.

KASSEL Kunstverein im Städt. Kulturhaus. Bis 10. 9. 1957; „Bauform und Landschaft“ (Malerei und Graphik), „Statik und Bewegung“ (Plastik).

KIEL Rathaus. Ausstellungssaal. 15. 9. - 13. 10. 1957; Farbige Graphik 1957.

KOLN Hahnenortburg. 14. 9. - 13. 10. 1957; Farbige Graphik 1957.

Galerie Anne Abels. Bis 12. 9. 1957; Französische Sonntagsmaler.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Ab 1. 9. 1957; Studio-Ausstellung Rolf Sackenheim.

Museum Haus Lange. Bis 17. 11. 1957; Alte Volkskunst aus Jugoslawien.

LUBECK Behnhaus. 9. 9. - 6. 10. 1957; Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie. Stipendiatenarbeiten a. d. Gebiet der bild. Kunst, Formgebung, Architektur und Museums-spende 1957. - Sammlung „Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900“.

LUDWIGSHAFEN/Rh. Kulturhaus. 8. 9. - 29. 9. 1957; Abstrakte Kunst.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 14. 9. - 13. 10. 1957; Farbige Graphik 1957 und Graphik von Hanna Nagel.

MEMMINGEN Städt. Museum. Bis Jahres-schluß; Gemälde von Joh. Heiß und Joh. Fr. Sichelbein.

MESSINA Villa Mazzini. Bis 15. 9. 1957; Mostra all'aperto della scultura italiana del XX secolo.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. September-Oktober 1957; Deutsche expressionistische Graphik u. ausgewählte Museumsbestände. Städt. Galerie. Bis 15. 9. 1957; Joan Miró. Das graphische Gesamtwerk.

Galerie Schöninger. Bis 30. 9. 1957; Max Bergmann 1884 - 1955.

MÜNCHEN Haus der Kunst (Westseite). Ab 14. 8. 1957; Sammlungen Neue Pinakothek und Neue Staatsgalerie.

Staatl. Graphische Sammlung. Mitte September-Ende Oktober 1957; Inkunabeln des deutschen Bild- und Buchdrucks.

Moderne Galerie Otto Stangl. Bis 20. 9. 1957; Ölbilder und Aquarelle von Serge Poliakoff.

Galerie Günther Franke. Bis Ende September 1957; Arbeiten von E. W. Nay.

Galerie Wolfgang Gurlitt. Bis Ende September 1957; Arbeiten von Irmgard Beschner, Afranio Metelli und Else Lasker-Schüler.

REGENSBURG Museum der Stadt. 10. 9. bis Anfang Oktober 1957; Plastiken und Graphiken von Seff Weidl.

SCHAFFHAUSEN Museum zu Allerheiligen. Bis 3. 11. 1957; Kunst und Kultur der Kelten.

SCHWERIN Staatl. Museum. September 1957; Grafik von Herbert Tuchsolsky.

STUTTGART Kunstverein. Ab 15. 9. 1957; Gemälde und Graphik von Erich Heckel.

TUBINGEN Techn. Rathaus. Bis 15. 9. 1957; Neue Gemälde von Xaver Fuhr.

ULM/DONAU Museum. 8. 9.-6. 10. 1957; Bibelillustrationen von Marc Chagall.

WUPPERTAL-ELBERFELD Galerie Parnass. Bis 16. 9. 1957; Alpcopley. - 17. 9.-14. 10. 1957; Tajiri.

Kunst- und Museumsverein. Bis 29. 9. 1957; Die Bauhausmappen.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

### *Deutscher Museumsbund*

Am 15. Oktober 1957, 10 Uhr, findet im Sitzungssaal der Industrie- und Handelskammer Würzburg, Neubaustraße 66, die erste ordentliche Versammlung des am 6. Mai 1957 in Essen wieder ins Leben gerufenen Deutschen Museumsbundes statt, wozu hiermit eingeladen wird.

Infolge der großen personellen Veränderungen in den deutschen Museen ist es leider nicht möglich, jeden am Deutschen Museumsbund Interessierten persönlich zu benachrichtigen.

Um die Versammlung beschlußfähig zu machen, bedeutet das Erscheinen in Würzburg die grundsätzliche Bereitschaft zur Mitgliedschaft im Deutschen Museumsbund.

Die Besprechungen werden sich über den ganzen Tag hinziehen. Es ist vorgesehen, am Vormittag die schon in Essen vorbesprochenen Fragen der Konstituierung des Bundes zum Abschluß zu bringen, am Nachmittag die zahlreichen Anregungen, die inzwischen gegeben worden sind, zu behandeln.

Wegen Reservierung von Hotelzimmern wende man sich an das Städtische Fremdenverkehrs- und Werbeamt Würzburg, Falkenhaus.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach, Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.